O OBJETO COMO CATALISADOR DE UM ESPAÇO DE RECORDAÇÃO - Caminhos para se pensar o Teatro de Objetos Documental -

THE OBJECT AS A CATALYST OF A SPACE OF REMEMBRANCE

- Ways to think about the Theater of Documentary Objects -

Igor Gomes Farias

Introdução

Ao analisarmos a cena contemporânea, notamos cada vez mais criações alicerçadas na vida e nas vivências (pessoais e sociais) dos indivíduos, característica que também parece responder a um anseio por maneiras mais sensíveis de se comunicar com o público, especialmente em um período em que estamos cada vez mais fatigados diante da alta proliferação de informações. Nesse contexto, recorrer a alguns aspectos da realidade e, em especial, ao passado tem sido uma prática corriqueira de muitas produções artísticas, que buscam alargar seu horizonte de ação ao apresentarem as diferentes **realidades** que nos circundam. Assim, ao falar de uma **cena expandida**, em um contexto marcado pelo que Alain Badiou chamou de **paixão pelo real**, durante o século XX, Caballero (2010, p. 140) destaca vínculos muito estreitos entre o real e os territórios poéticos, em que "os acontecimentos do real funcionaram como catalizadores dos espaços estéticos".

Caballero (2010) se refere aos **acontecimentos do real** como sendo os principais responsáveis pelas transformações da arte nas últimas décadas, indicando o trabalho de Tadeusz Kantor (1915-1990) como um dos principais exemplos dos que vinculam o real ao poético. O encenador de fato personifica os apontamentos da autora sobre a cena contemporânea, especialmente ao implodir com o representacional e evidenciar ainda mais as intersecções entre a realidade e a arte em seus espetáculos. Kantor propagou uma metodologia dramatúrgica que tinha a memória como sua principal matéria-prima e, desse modo, desenvolveu um método artístico que partia da observação atenta da vida, mesclando suas recordações pessoais em uma estrutura cênica fundamentalmente marcada pela visualidade.

O teatro kantoriano é caracterizado por procedimentos artísticos que abdicam da hierarquia entre seus elementos constituintes, sendo conhecido por uma estrutura não linear, onde as cenas parecem se conectar por meio de lampejos, tal como imagens do passado que nos assaltam à revelia. Nesse grande ritual funesto do encenador polonês, suas memórias individuais e coletivas se condensam até catapultar um novo espaço, vibrante, capaz de atualizar o passado diante do público. Podemos perceber que as apropriações artísticas de Kantor – que também trabalhava com não atores profissionais, com a insubordinação ao texto cênico e com sua própria presença no palco – ainda ressoam no teatro contemporâneo, inclusive dialogando com algumas práticas do próprio **Teatro Documentário** (TD), campo que alcança um clímax de interesse no início do século XXI.

Fato é que nas últimas décadas vemos despontar experimentações artísticas capazes de cada vez mais reativarem o passado para além de uma perspectiva imóvel, reivindicando-o enquanto algo em movimento, em constante atualização. Assim, ensejando uma reflexão sobre alguns aspectos dessas apropriações, e fundamentalmente concentrando minha atenção no **Teatro de Objetos** (TO) – linguagem que encontra filiação na obra de Tadeusz Kantor e que tem flertado substancialmente com a memória nos últimos anos –, busco concatenar pensamentos que nos permitam assimilar a ideia de um espaço de recordação em cena. Com uma percepção que ressalta as materialidades como documentos e com a qual, através de um trabalho estético, a memória é desvendada como um organismo vivo no teatro, proponho alguns caminhos para analisarmos um campo em exponencial crescimento, que funde características tanto do TO quanto do TD.

Preâmbulos mnêmicos

Antes de tudo, é essencial refletirmos sobre alguns conceitos apresentados por Aleida Assmann, fundamentalmente no livro *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural* (2011), que são guias importantes para estruturar meu pensamento ao longo deste artigo. A percepção da autora permite ao leitor compreender sob qual prisma percebo a memória – tema que, por ser

amplamente estudado, muitas vezes acaba também sendo banalizado ao ser citado de maneira muito genérica – e sobre o que podemos denominar como sendo um **espaço de recordação**.

Assmann (2011) formula sua teoria, no âmbito dos estudos culturais, com base no conceito de **memória cultural**, uma memória viva, que pode ser armazenada e transformada por diferentes meios, tais como a escrita, o corpo, locais e obras de arte. Desse modo, a memória cultural depende de mídias e políticas para se perpetuar no tempo, e tem alto risco de deformações durante os seus diferentes processos. A autora salienta que o conceito de memória cultural corresponde à ideia de **arquivo** de Derrida, que traz novas contribuições ao tema e destaca uma evidente tensão entre o poder e o documento, que, portanto, não deve ser visto como uma autoridade, como inquestionável, uma vez que é passivelmente manipulável.

Em seus estudos, Assmann (2011) divide a memória em duas categoriais distintas: **ars** (arte) e **vis** (potência). A primeira é uma visão mais técnica e historiográfica da memória, ligada à mnemotécnica grega, em que o processo de recordação implica necessariamente uma tentativa de reconstruir o passado, buscando ser o mais fiel possível a sua origem. Já na segunda percepção, a qual me alio, entendemos que a memória não está submetida a um **recipiente protetor**. Trata-se de uma categoria que considera a passagem do tempo, assumindo as naturais alterações de conteúdo operadas pela recordação – que é atravessada por mecanismos como o esquecimento e a fabulação, e se constitui enquanto um processo que "sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma revaloração e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação" (ASSMANN, 2011, p. 33-34).

As formulações de Assmann (2011) nos atentam para o movimento de constante transformação da memória. De acordo com a alemã, sob a ótica da potência, a memória é percebida como **uma energia com leis próprias**, em que o caráter processual da recordação assume total relevância. É justamente a partir desse entendimento que podemos pensar o conceito de espaços da recordação, que nada mais são do que lugares simbólicos que contribuem para o processo de transformação da memória na atualidade. Desse modo, Assmann alarga ainda mais o conceito de **lugares de**

memória de Pierre Nora[29], que engloba "lugares geográficos, edifícios, monumentos e obras de arte, bem como figuras históricas, aniversários, textos filosóficos e científicos, atos simbólicos, etc." (ERLL, 2012, p. 31), ressaltando sua permanente dialética entre modernização e historicização.

Os espaços de recordação são manifestações da memória cultural, isto é, se efetivam sempre ante uma perspectiva coletiva da memória. No entanto, para Candau (2018, p. 48), "não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação". Sendo assim, a partir daqui, proponho pensarmos os processos artísticos justamente como um dispositivo capaz de mediar a abertura dessas memórias, do nível pessoal ao coletivo, consecutivamente arquitetando um espaço mnêmico em cena. Sob esse recorte, destaco os objetos como meios pelos quais a memória é reivindicada, visão que também implica a transcendência de uma leitura unicamente simbólica das materialidades – um dos procedimentos mais tradicionais do TO.

O Teatro de Objetos e a memória

Cunhado na década de 1980[30], o TO protubera a partir de um contexto social marcado pela invasão dos objetos manufaturados, inspirado em práticas artísticas que efervesciam na Europa durante o século XX. O trabalho de Kantor talvez seja uma das expressões mais evidentes nesse sentido, no qual ele conferia uma nova posição ao objeto na cena, dentro de uma estrutura cênica altamente marcada pela imagem. Inspirado pelo ***ready-made***, de Marcel Duchamp (1887-1968), o encenador polonês

---

[29] A crença de Nora parte da visão de que a contemporaneidade gera certo esfacelamento da memória, em que há um desvincular entre o presente e o passado vivo. Dessa maneira, são os lugares de memória os principais objetos de reflexão sobre ela na atualidade.

[30] O contexto do surgimento do termo TO foi um encontro entre artistas de três companhias de teatro da França (*Théâtre de Cuisine*, *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarf*). Naquele momento, eles dialogaram sobre o desenvolvimento de suas criações artísticas, que já não se enquadravam totalmente na linguagem do Teatro de Bonecos, muito menos no teatro de atores convencional. A partir disso, Katy Deville sugere o termo "teatro de objeto" que conhecemos até os dias atuais, sendo hoje o "objeto" tratado no plural.

lidava com os chamados **objetos de classe mais baixa**, muitas vezes retirados das lixeiras e das ruínas da guerra, inserindo-os em seu **Teatro da Morte**. Kobialka ressalta que o teatro kantoriano representa apropriações que "não só desafiaram a percepção de Teatro consolidada até então, mas, sobretudo [...] intervêm, hoje, nas discussões sobre o status dos objetos nas ciências humanas" (KOBIALKA, 2015, p. 69).

Fato é que, ao longo das três últimas décadas, o TO passou a contabilizar formas de trabalho muito distintas; cada companhia tem conferido características muito particulares a seus métodos artísticos. Na atualidade, podemos perceber ao menos três amplas correntes do TO: uma que ainda se filia a alguns princípios norteadores do TO, sistematizados pelo francês Philippe Genty, em que identificamos um importante contraponto ao Teatro de Bonecos[31] e em que a criação dramatúrgica parece advir fundamentalmente das possíveis metáforas extraídas das materialidades; uma segunda, que parece mesclar tais fronteiras, em que objetos e bonecos se fundem em um modo criativo que parece estar ainda mais aberto a dramaturgias e apropriações diversas; e uma terceira, em efervescente crescimento na última década, que se fundamenta na relação entre os objetos e a memória – justamente sobre a qual me debruço neste texto.

Antes de avançarmos nesta discussão, refletindo sobre a relação entre o Teatro de Objetos e a memória com suporte em duas companhias teatrais, é fundamental pensarmos rapidamente em como podemos extrair as memórias das materialidades, uma vez que se tratam de seres inertes, sem vida, na maioria das vezes incapazes de revelar por si mesmos seu passado. Viana (2020) nos orienta à reflexão:

> Os bens materiais, a natureza ou o meio ambiente, não possuem memória, mas podem ser alvos de lembrança e a partir do momento que são produzidos ou transformados pela ação humana, ou mesmo quando são alvos da consciência humana, isto é, quando são observados, analisados, admirados, etc., passam a fazer parte da memória social e podem ser alvo da evocação de lembranças dos seres humanos. Por outro lado, também são registros do passado e podem, por conseguinte, ajudar a reconstituir o mesmo. Tudo aquilo que foi produzido pelos seres humanos são parte da história e materializam coisas que são parte da memória social e servem para rememorar o passado. (VIANA, 2020, p. 104-105).

---

[31] As formulações de Genty são guiadas pelo pensamento de que, mesmo ao deslocar os objetos de sua função habitual e conferir novas significações a eles (por meio de associações), não se pode transformar sua natureza. Desse modo, as materialidades devem ser manipuladas conforme seu movimento natural (cotidiano), diferentemente do Teatro de Bonecos, que busca antropomorfizá-las.

Ao destacar que os objetos necessitam da relação humana para que suas memórias sejam evocadas e estejam em constante reatualização do passado, Viana ressalta a instância da memória social como sendo seu possível horizonte de reverberação. Semelhante à classificação da memória coletiva, aquela é compreendida pelo autor como sendo a totalidade de memórias da sociedade, "tanto a exteriorizada em obras (intelectuais, materiais, etc.) quanto as memórias individuais ainda não exteriorizadas que rememoram o social" (VIANA, 2020, p. 100). Nesse ponto, os processos de exteriorização, isto é, de abertura das memórias individuais ao nível coletivo, mais uma vez parecem ganhar relevância – tanto para uma leitura mnêmica das materialidades, quanto para a consagração de um espaço de recordação, que, em uma perspectiva ampla de espaço, pode ser caracterizado pelo próprio objeto.

Camargo (2012) amplia a questão apresentada ao destacar a conceitualização de **museu** de Agamben, percebido pelo autor como sendo um lugar para onde se é destinado tudo aquilo que deixa de ser verdadeiro e decisivo na sociedade. Nessa visão, a ação de **museificação** – especialmente na concepção mais tradicional de museu –, evidencia "a impossibilidade daquilo que não consegue continuar a fazer parte da vida do presente" (CAMARGO, 2012, p. 14). Sob esse recorte, podemos considerar que o trabalho com diferentes materialidades na criação artística (muitas delas escapando de ser condenadas às lixeiras), tal qual propõe o TO, e em especial sua faceta que lida com a memória, também nos possibilita conferir uma nova verdade a esses objetos graças a diferentes procedimentos artísticos. Ao explorar a relação entre a memória e os objetos, o TO resgata as **relíquias** para o presente, explorando suas possíveis narrativas mnêmicas, que são extraídas por meio de testemunhos e de demais estratagemas.

A partir desse ponto, os trabalhos artísticos que se aventuram pela profícua relação entre as materialidades e a memória finalmente permitirão que nos aprofundemos na discussão que proponho neste artigo. Com uma pesquisa que também é de natureza prática, especialmente dentro da companhia *Oligor y Microscopía*[32], a pesquisadora Shaday Larios elaborou nos últimos anos o conceito de **Teatro de Objetos Documental** (TOD). De acordo com seus princípios artísticos,

---

[32] Companhia que se origina da junção das companhias *Hnos. Oligor* (Espanha) e *Microscopía Teatro* (Mexico), em 2013. A partir disso, elaboram os *Laboratorios de Teatro de Objetos Documentales*.

"os objetos dentro do teatro de objetos são uma espécie de 'palimpsestos', escritos sobre escritos onde uma trajetória pode prevalecer sobre a outra. Coerente com isso, a particularidade criativa do TOD é descobrir a memória original dos objetos [...]" (LARIOS, 2018, p. 46). Com essa visão, Larios desenvolve uma série de experimentos, com os quais, enquanto **detetive de objetos**, tenta reconstruir a trajetória de diferentes materialidades através do manejo de uma espécie de **cartografia documental**.

Compreendo que as práticas do TOD se relacionam com o que é apontado por Rolnik (2011) ao fundamentar sua teoria cartográfica. A autora recorre à noção geográfica sobre esse tema, ao entender o ato de cartografar como um desenho gerado com as transformações da paisagem. Desse modo, o cartógrafo precisa constantemente se ajustar a sua realidade, uma vez que a cartografia também se altera conforme as mudanças de trajetória. De acordo com a autora, a cartografia "acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmantelamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos" (ROLNIK, 2011, p. 23).

Em um dos projetos permanentes da companhia *Oligor y Microscopía*, a *Agencia El Solar: Detectives de Objetos* – que nasce em parceria com o artista espanhol Xavier Bobés –, Larios realiza um trabalho etnográfico em diferentes localidades, onde tenta revelar narrativas ocultas por meio dos objetos. Com suporte em uma cartografia documental, que é gerada por meio de uma investigação dos vestígios sugeridos por inúmeras materialidades, ela objetiva a criação de novos vínculos entre os moradores de pequenos bairros para onde leva o projeto. Assim, em seu trabalho, o objeto é encarado como documento e, tal como proposto por Ricoeur (2007), é instituído enquanto documento justamente por meio da **busca** e do **questionamento**.

La Máquina de la Soledad (2014), primeiro espetáculo da companhia de Larios, parte de uma descoberta (em uma feira de antiguidades) de uma maleta onde havia dezenas de cartas trocadas em 1900 entre Manuel e Elisa – personagens reais que viveram na cidade de San Luis Potosí (México). Ao longo da obra, que se declara "uma investigação-homenagem ao objeto-carta e ao correio postal" (OLIGOR Y MICROSCOPÍA, 2014), Shaday Larios e Jomi Oligor recuperam, através da cena, histórias perdidas no tempo. Essa criação ilustra perfeitamente os apontamentos que fiz sobre a memória até aqui, expondo um enquadramento onde o que realmente importa é a capacidade de gerar novas significações no presente, instância capaz de

dar movimento ao que antes parecia paralisado. Dessa maneira, destaco o espaço de recordação como um meio capaz de condensar dispositivos que friccionam diferentes memórias individuais, até que elas ganhem uma amplitude coletiva (cultural), igualmente capaz de se comunicar com nosso presente.

Sabemos que a noção de espaço de recordação se vale de uma visão do espaço que transcende a materialidade. Nessa perspectiva, obras artísticas que partem do real e da busca por entendimento sobre a memória coletiva podem funcionar como uma espécie de artefato que incorpora a memória, isto é, agem como meios de transformação dela. Trata-se de uma concepção que também nos permite reformular a própria visão tradicional de museu, pensando agora na formulação de um museu-vivo, pulsante, que estimule novas relações com as materialidades que estão em nosso entorno. "Num sentido mais amplo, espaços de recordações significam que a memória não é só uma 'maleta', na qual se colocam as coisas, mas uma espécie de esfera dentro da qual as pessoas se comunicam e onde vivemos" (ASSMANN, 2013, p. 7).

Teatro(s) de Objetos Documental

Os procedimentos artísticos de Larios, ao partirem de um trabalho estético documental com os objetos, objetivando impulsionar novas relações a partir deles, também nos guiam a uma relação profícua com o campo do TD. Assim como o TO, o TD é um campo diverso, com apropriações que se diferenciam muito entre si. Picon-Vallin (2011) o enquadra dentro de uma visão que percebe esse teatro como um **espaço de informação alternativa**, que não sucumbe ao excesso de informações de nossos tempos, pensando e organizando de maneira sensível a realidade na qual estamos inseridos. A raiz do pensamento da autora parece se relacionar com a de Nora (1993) ao conceituar os lugares de memória. Para este, vemos despontar tais lugares pois também presenciamos a escassez de **meios** de memória na atualidade. O autor indica que a contemporaneidade condiciona certo esfacelamento da memória, o que resulta em uma desvinculação entre o presente e o passado vivo – dinâmica que, de acordo com Erll (2012), é potencialmente construtora de identidade coletiva.

Na visão de Nora (1993), a memória se contrapõe aos princípios da história[33] – tal como na dicotomia da memória categorizada entre arte e potência (ASSMANN, 2011). Trata-se de um organismo vivo, que, no limiar entre recordação e esquecimento, está em constante evolução. Seu pensamento também nos guia a uma percepção ético-política da memória, que igualmente fundamenta o que podemos chamar de **lugares de memória** (sinônimo de espaços de recordação), que "nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais" (NORA, 1993, p. 13).

Ao sintetizar o campo do TD, entendido dentro de uma visão ampla, que abrange inúmeras apropriações, Soler (2013) adverte para a tentativa reducionista em classificá-lo apenas como um teatro que lida com o real[34]. O autor discrimina três instâncias fundamentais para a efetivação do documentário no teatro: a intencionalidade em documentar, o trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso. Ao aprofundar tais domínios, Soler apresenta o ato de documentar como uma maneira de "estabelecer um comprometimento outro com a realidade em comparação àquelas obras que não pretendem ser documentários" (SOLER, 2013, p. 140). Seus apontamentos consideram as mudanças sobre o próprio conceito de documento ao longo da história, culminado na percepção de Le Goff, na década de 1960, na qual:

> [...] houve uma ruptura na ideia de documento como registro objetivo da realidade, promovida em muito pelos escritos do filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984). Le Goff afirma que, acompanhado ao questionamento, começaram progressivamente a ser entendidos como documentos outros materiais – objetos, relatos orais gravados em fita, vídeos, fotos – além dos papéis escritos. Longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem, o documento é encarado contemporaneamente como o produto de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as

---

[33] Nora (1993) destaca a história como sendo uma representação incompleta do passado, de algo que não mais é, enquanto a memória está condicionada a lidar com aquilo em permanente evolução no presente (vivo). Assim, o autor relaciona à primeira a ordem do intelectual, em que são fundamentais a análise e a elaboração de uma reflexão crítica, enquanto destaca a instância afetiva e mágica da segunda.

[34] O conceito de real não pode ser percebido como uma verdade absoluta. Soler (2013) discute a falsa impressão de autenticidade atribuída às obras documentais, que, tal como a ideia de arquivo de Derrida, precisa ser questionada, uma vez que o que tais obras acabam operando nada mais é do que uma edição da realidade.

> informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção. (SOLER, 2013, p. 139).

A partir de todo o exposto, podemos considerar o ato de documentar como sendo, sobretudo, um mecanismo de construção de memória. Afinal de contas, seu trabalho consiste justamente em retrabalhar a realidade, promovendo uma espécie de depuração estética dos documentos – que, de modo similar ao que ocorre no *ready-made*, ganham uma nova potência ao serem inseridos na cena. Tal processo inclui a evidenciação e a problematização de diferentes aspectos dos documentos, jogando com seus vestígios dentro de uma lógica estético-política, que, ao final, resulta em algo muito próximo de um espaço de recordação. Entretanto, para que o caráter documentário de fato se efetive no teatro, é fundamental pensarmos em um último e fundamental elemento: o **pacto documental**[35] – que ocorre somente quando o espectador, previamente ou durante o espetáculo, fica sabendo que está diante de um documentário (SOLER, 2013).

Leite (2017) igualmente destaca o acordo com o espectador como sendo um elemento fundamental de obras do TD, apresentando-nos o pensamento do **modo documentarizante**, proposto por Roger Odin, que ressalta a inserção de um **enunciador do real** na cena documental. O uso de materiais (auto)biográficos e não ficcionais visando à cena final, isto é, não servindo apenas enquanto fomentadores do processo criativo, também é apontado pela autora como uma característica comum entre as obras do campo do TD:

> Nesse sentido, estamos distinguindo um teatro que *fale* da realidade – o que acontece por meio de toda obra seja ela de não ficção ou de ficção se tomarmos como base o que nos propõe Paul Ricoeur ao dizer que todo enunciado é uma asserção sobre o mundo –, de um teatro que se constrói justamente da articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público. (LEITE, 2017, p. 36).

---

[35] Soler (2013) ainda recorre ao conceito de *indexação*, que nada mais é do que o ato de indicar o conteúdo ao qual o espectador está assistindo, considerando que sua presença ou ausência altera radicalmente a experiência de quem assiste: "Alguém que inadvertidamente entra na sala de espetáculo estabelecerá uma relação totalmente diferente com o objeto artístico daquela experimentada pelo espectador já preparado por esses discursos extraespetaculares" (SOLER, 2013, p. 141).

O apontamento de Leite nos atenta para uma diferenciação importante, que também nos permite alargar nossa análise sobre obras que trabalham com a perspectiva documental do objeto, finalmente nos guiando para o trabalho do grupo *Sobrevento* (São Paulo/SP). Fundado em 1986 e dedicado a pesquisas focadas nas diversas técnicas que compõem o Teatro de Animação[36], o grupo vem desenvolvendo, sobretudo na última década, diversos trabalhos cujo foco são o objeto. Partindo de uma apropriação simbólica das materialidades, que, inicialmente, teve muita influência do bonequeiro Philippe Genty – artista sobre o qual seus membros realizaram uma oficina ainda na década de 1980 –, o grupo se destaca como o principal difusor desse campo no Brasil.

Liderado pelos artistas Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, o *Sobrevento* construiu uma trajetória marcada pelo intercâmbio com importantes reverberações mundiais do TO, entre as quais destaco: Katy Deville e Christian Carrignon, do *Théâtre de Cuisine* (França); Roland Shön (França); Agnès Limbos, da *Cia. Gare Centrale* (Bélgica); Ana Alvarado, do *El Periférico de Objetos* (Argentina); Jaime Santos, da *La Chana Teatro* (Espanha); Xavier Bobés, da *Cia. Playground* (Espanha); Jomi Oligor e Senen Oligor, da *Cia. Hnos. Oligor* (Espanha); e Shaday Larios, da *Microscopía Teatro* (México). Tais trocas fazem com que o grupo também seja caracterizado por uma inquietude criativa, que é evidenciada através de diversas criações nos últimos anos.

Ao ponderar sobre o trabalho desenvolvido pelo *Sobrevento*, Sandra Vargas, diretora do grupo, *dá o seguinte depoimento:*

> Percebemos que o Teatro de Objetos ligado à memória nos levou a fazer um outro teatro, a estabelecer uma outra forma de comunicação com o público, mais delicada, mais visceral e mais frágil. Para isso tivemos de nos despir, aprender a ouvir o objeto, a investigar, com respeito e delicadeza, a história que ele carrega, pois há um exercício de exposição que deve ser tratado com muito cuidado e deve fazer sentido para a poesia e a forma de expressão que buscamos. A poética não está somente no depoimento ou na história que ouvimos do objeto, mas no tratamento que damos a ele no teatro e no quanto ele nos transforma como artistas. (VARGAS, 2018, p. 433).

Quando fazemos um recorte dos trabalhos do *Sobrevento* que se aventuram em uma relação mais estreita entre o TO e a memória, podemos destacar ao menos

[36] Gênero teatral que engloba linguagens como o Teatro de Bonecos, o Teatro de Máscaras, o Teatro de Sombras, o Teatro de Imagens, o Teatro de Lambe-Lambe e o próprio Teatro de Objetos.

cinco diferentes espetáculos: *Eu Tenho uma História* (2012), *Sala de Estar* (2014), *Terra* (2016), *Escombros* (2017) e *Noite* (2019). A última criação, em específico, nasce do *Museu-Teatro da Vizinhança*, projeto desenvolvido com moradores dos bairros do Brás e do Belenzinho, em São Paulo/SP. Partindo da escuta de diferentes narrativas sobre objetos – que inicialmente eram expostos em locais públicos (como uma espécie de chamariz aos vizinhos) –, o grupo desenvolveu uma série de atividades artísticas que culminaram na estruturação de um **museu-teatro**[37], que reuniu diversas materialidades da vizinhança e que serviu como base dramatúrgica do espetáculo. Vargas descreve o processo:

> Coletamos histórias e objetos junto à nossa vizinhança, fazendo com que cada ator saísse a campo. As histórias foram reescritas a partir do que cada um ouviu. Expusemos os objetos no nosso galpão e penduramos, ao lado de cada objeto, numa moldura, a história escrita e narrada pelos nossos vizinhos. Durante a abertura do museu, os vizinhos podiam sentar ao lado de cada um dos seus objetos e, se quisessem, eles mesmos podiam contar a sua história pessoalmente, resultando num Museu-Teatro. Foi uma experiência muito rica: o teatro, para nós, estava no encontro, estava no ouvir os vizinhos, estava no laço afetivo que criamos com a vizinhança. (VARGAS, 2018, p. 431).

Ao concentrar minha análise sobre *Noite*, busco refletir sobre os apontamentos anteriores de Leite (2017), articulando alguns evidentes contrastes entre os trabalhos de *Oligor y Microscopía* e do *Sobrevento*. O espetáculo é descrito pelo *Sobrevento* como um **mosaico cênico** composto de diversas memórias, extraídas de depoimentos de vizinhos, "todas relacionadas a objetos guardados, secretos, carregados de afetos, ou ainda do sentimento pela ausência/perda deles" (GRUPO SOBREVENTO, 2019). Em cena, dispostos em nichos sobrepostos, os atores encenam pequenos fragmentos de memórias, que, por vezes, se fundem, dando destaque aos temas da terra, morte e jardinagem. Mantendo diferenças mais explícitas em relação às expressões do campo documentário, e em conformidade com o que fora apontado por Leite (2017), o trabalho parece se destacar muito mais como uma obra que **fala da realidade** do que como uma construção documental que se estrutura a partir do pacto documental. Assim, durante o espetáculo, o espectador é o responsável

---

[37] O resultado do *Museu-Teatro [das coisas guardadas] da vizinhança* pode ser conferido virtualmente em http://museudavizinhanca.miluspanda.com/#Mapa_do_Museu.

por subtender, com base em seu arcabouço particular, os possíveis limites e fusões entre o real e o ficcional na cena.

Noite parece se desenhar em um permanente limiar, em um vai e vem, onde o documento não é ressaltado como tal, mas é trabalhado artisticamente como uma artimanha para o público – a quem é dada a incumbência da dúvida. Por mais que a **indexação**[38] possa ser percebida timidamente em sua sinopse[39], a obra escancara uma operação que se diferencia em alguns aspectos do TD, fundamentalmente ao jogar com mecanismos cujo interesse principal não está centrado na evidenciação do discurso documental, isto é, na explicitação do próprio documento. Dessa forma, seu interesse parece se centralizar justamente no potencial dramatúrgico do documento (no caso, o objeto), que é transposto para a cena mediante uma criação coletiva, que, no entanto, não se preocupa em delimitar fronteiras ao espectador.

Antes de finalizarmos, é preciso esclarecer que minha análise não busca fazer um juízo de valor entre os trabalhos citados. Tais observações servem unicamente para que possamos discriminar peculiaridades na maneira de trabalhar o objeto enquanto documento, identificando contribuições dispares dentro de um campo que já se formula na pluralidade. Portanto, apenas nos cabe considerar que o trabalho do *Sobrevento* (sobretudo quando temos *Noite* como objeto de análise e quando analisamos sua estruturação cênica) se revela muito mais como um teatro **a partir de fatos reais** do que propriamente uma obra de TD[40]. Tampouco sua concepção se enquadra como uma expressão dos chamados **Teatros do Real**, de Maryvonne Saison – com o qual o trabalho de Kantor, igualmente citado como uma grande referência por Larios, parece ter muito mais filiação.

---

[38] De acordo com Soler (2013, p. 141), a indexação é "entendida como o ato de pôr um índice, indicar o tipo de experiência que o autor/autores deseja(m) proporcionar aos espectadores".

[39] "*Noite* é uma coleção de histórias rememoradas por um cego, na escuridão onde vive. Para compor o espetáculo, o *Sobrevento* conversou com dezenas de vizinhos acerca dos objetos que guardam em casa e de que nunca se desfariam. Surpresas, como descobrir objetos completamente insuspeitos, histórias inesperadas, objetos inexistentes e que continuam guardados na memória, objetos que o grupo jamais consideraria objetos, garantem a inovação e renovação do grupo em um processo de criação teatral baseado na pesquisa e fundamentado na descoberta" (GRUPO SOBREVENTO, 2019).

[40] Outras peculiaridades também ajudam a ampliar nossa percepção, como o próprio modelo de interpretação incumbido ao ator. Enquanto *La Máquina de la Soledad* (de Larios) parece jogar com uma quebra da personagem, onde o que vemos em cena é a presença da própria atriz (nomeada enquanto tal), em *Noite* (do *Sobrevento*) assistimos a personagens bem delimitados.

Em contrapartida, a companhia *Oligor y Microscopía* revela até mesmo discursivamente sua evidente filiação com o campo do TD. Para ela, inclusive, "o teatro documentário, tratado neste caso com objetos, pode constituir um recurso de busca alternativa, um dispositivo para encontrar outras formas de contar e investigar a História como parte das Humanidades Emergentes" (OLIGOR Y MICROSCOPÍA, 2014). Tal apontamento nos permite retornar à instância ético-política da memória, uma vez que também evidencia o caráter de resistência dessas novas maneiras de contar o passado na atualidade. Afinal de contas, como salienta Assmann (2013, p. 7) em perfeito diálogo com Nora, "A memória sempre tem a ver com escolhas. Escolher é também uma outra palavra para esquecer. A maioria das coisas é esquecida. Lembrar, em geral, sempre é exceção".

Para além do resultado final na cena, compreendo que minha análise, acima de tudo, busca evidenciar a potência sociocultural dos processos artísticos que, ao lidarem com diferentes documentos, percebem a memória como um **organismo vivo**. Dessa maneira, o recorte que traço aqui me impele a uma percepção mais atenta do objeto, que salienta suas potencialidades não apenas dramatúrgicas, mas, sobretudo, mnêmicas. Assim, além de ressaltar a pluralidade do Teatro de Objetos Documental, defendo que uma criação artística apenas se torna capaz de arquitetar um espaço de recordação quando também atua como **construtora de memória**, facilitando a abertura de memórias ao coletivo via elaboração estética – algo que os trabalhos analisados parecem ser plenamente capazes.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. 'Lembrar para não repetir'. [Entrevista concedida a] Alessandro Silva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 10 a 16 junho, p. 6-7, 2013. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_564_pagina_06e07web.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022

ASSMANN, Jan. O que é a memória cultural? *In:* ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 87-116.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos: (re)presentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010135. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135. Acesso em: 16 mar. 2022.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Cartografias midiáticas**: o corpomídia na construção da memória da dança. 2012. 204 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4443. Acesso em: 15 dez. 2022.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2018.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**: estudio introductorio. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes, 2012.

GRUPO SOBREVENTO. **Noite**. São Paulo, 2019. Disponível em: http://www.sobrevento.com.br/espet_noi.htm. Acesso em: 20 dez. 2022.

KOBIALKA, Michal. Sobre objetos e máquinas. *In:* **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc, 2015. p. 69-86. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. a 14 nov. 2015). Disponível em: https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog. Acesso em: 22 ago. 2021.

LARIOS, Shaday. Teatro de objetos documentales. **Paso de Gato – Revista Mexicana de Teatro**. Cidade do México: Paso de Gato, n. 74, p. 46-50, 2018.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101. Acesso em: 15 dez. 2022.

OLIGOR Y MICROSCOPÍA. **La máquina de la soledad**. Espanha, 2014. Disponível em: https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/la-maquina-de-la-soledad/. Acesso em: 22 dez. 2022.

PICON-VALLIN, B.; VELOSO, B.; OLIVEIRA, C. A. de A. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. **Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 193-211, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p193-211. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479. Acesso em: 21 dez. 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p130-143. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082. Acesso em: 21 dez. 2022.

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018. DOI: 10.5965/1414573102322018425. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425. Acesso em: 17 dez. 2022.

VIANA, Nildo. **Memória e sociedade**: a luta pela rememoração. Goiânia: Enfrentamento, 2020.